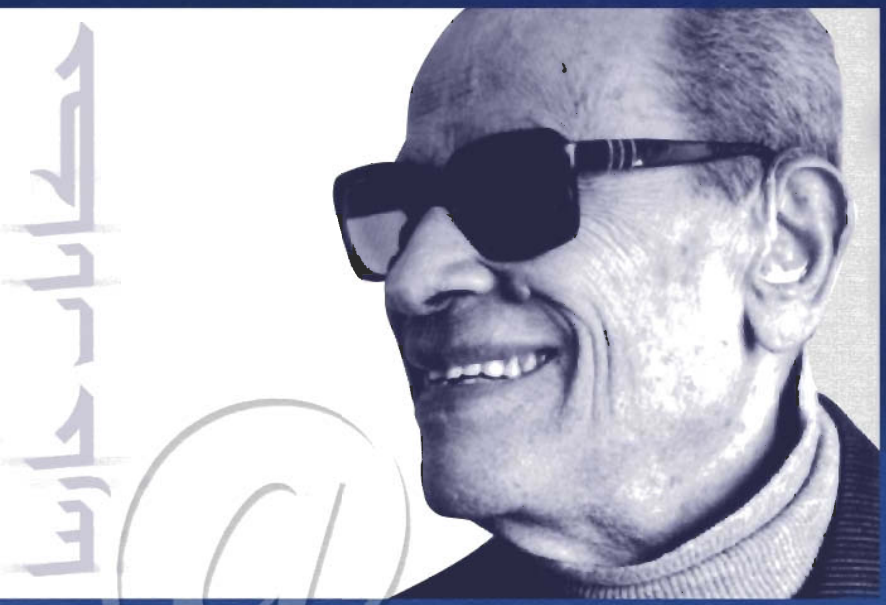
www.kotobarabia.com

دلالة وجماليات الشكل في الرواية الحديثة

دراسة نقدية في معنى الشكل لرواية حكايات حارتنا



www.kotobarabia.com

دراسة نقدية

عماد عبد الحميد

دلالة وجماليات
الشكل في الرواية الحديثة

دراسة نقدية في معنى الشكل لرواية "حكايات حارتنا" لنجيب محفوظ

عماد عبد الحميد

الشكل ليس ظاهرة عارضـة، او عنصـراً مكملاً للعمل الفني ، إنما هـو العمـل ذاتـه. يعرف ويتميز به عن غيـره مـن الأعمـال. وبالشكل يستمر بقاء العمل ويتواصـل عبـر القرون.

الآن روب جرييه

فهرس

(١) ٥

(٢) ١٠

(٣) ١٤

(٤) ١٩

(٥) ٣٦

(٦) ٤٦

(٧) ٥٤

الهوامش..... ٥٨

(١)

كل عمل روائي جديد، لا يتخلق إلا عبر صراع مرير مع مادته، والتي هي ـ كما في حالة الرواية ـ شديدة الالتصاق بالحياة.وعبر هذا الصراع ـ المد والجـذر مـع الواقـع ـ تتشكل بنية الرواية، وتتحدد خصوصية الخطـاب الروائـي، اتجاهاته، أيدلوجيته، جمالياته.

وتشكل تلك العلاقة المزدوجة مـع الواقـع - الاقتـراب والانسحاب- النص، عبر ذلك التردد الإبداعي الـواعي مـا بين الواقع والخيال أو بتعبير آخر ما بين الحقيقـي والفنـي. وتلك الحركة المتراوحة، الصاعدة والهابطة، هي ما تحـتفظ للرواية بصلتها بالواقع، كما تؤكد ـ في ذات الوقت ـ على طابعها الفني والجمالي باعتبارها تجربة متميزة تنتمي إلـى عالم الفن.

ومع ظهور أساليب القـص الحديثـة ـ كمـا عكسـتها جماليات الحداثة ـ وجدنا أن هذا التردد أصبح يزداد ابتعاداً عن الواقع ويجنح نحو منطق فنـي خـالص يهـتم أساسـا بالتقنيات والوسائل وسائر الأدوات الفنية والحرفية التي تسهم

بشكل مادي في تشكيل النص. بمعنـى أن التأكيـد ـ فيمـا يختص بالتجربة الإبداعية ـ لم يعد كما كان من قبل تأكيـدا على كل ما هو واقعي (متوهم)، بقدر ما أصبح التأكيد علـى كل ما هو فني (مصنوع) . وصاحب هذا الاتجاه تياراً نقدياً على نفس المستوى يهتم بتحليل هـذه الأدوات المسـتخدمة وإبراز دورها في تشكيل النص ككيان مادي. كذلك دراسـة أسلوب عمل هـذه الأدوات مجتمعـه وإبـراز انعكاسـاتها النصية[1].

وقد كان أهم ما آثاره الخطاب الحداثي من قضـايا، هـو إعادة النظر بشكل جذري في تلك العلاقة التي تربط ما بـين الشكل ومادة الرواية، فقد وجهه الجهد الإبداعي إلى البحـث عن فروض وأسس فنية جديدة تنهض عليها تلـك العلاقـة، حتى توصل إلى طرح مغاير تمامـاً مـن حيـث الرؤيـة والأسلوب يكاد يمثل قطيعة تامة- في بعض نماذجه- ما بينه وبين القص الواقعي التقليدي. " **فاتسم الشكل بقدر كبير مـن الحركية، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى، بـل يتحول داخل الرواية الواحدة. واتسمت الروايـة الجديـدة بدينامية الشكل، وبالثراء التجريبي في هذا المجـال، ممـا**

جعل حركية الشكل، وتحوله المستمر، وجهـا مـن وجـوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها [٢] " .

وهكذا برزت قضية الشكل وما يرتبط به مـن أسـاليب وتقنيات روائية ، لتتصدر هذا النوع الحـديث مـن القـص "فتراجع الموضوع من الواجهة ، وبدأت استراتيجيات القص ، في محاولتها للكشف عن حدة وعي النص بذاتيته يتقدم إلى الواجهة ، ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا في صياغة العالم القصصي ، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية وأصبح مـن هم النص الروائي ان يلفت نظر القارئ الى الدلالات التـي تنطوي عليه مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التـي يستخدمها . وأدى هذا إلى نوع من التداخل والتمـازج بـين مستويات القص المختلفة من واقعـي وأسـطوري وخيـالي ورمزي وتاريخي وغيرها مما غير من طبيعة التلقي واليات التشويق ذاتها. فقد أصبح تفتت السـرد، وتفكـك الحبكـة، وتدخلات الروائي القصدية في سياق السرد مـن العوامـل المثيرة لتفكير القارئ، والباعثة على اهتمامه" [٣] .

وقد عكست الرواية الحديثة هذه المعادلة الجديدة وأكـدت عليها بكل ما تملك من وسائل ، وبذلك تحول الشـكل مـن

مجرد وعاء جامد الى عنصر هام من عناصر الدلالة بالنسبة للرواية. فلم يعد الشكل قالباً ثابتاً ، جاهزاً للصب فيه واحتواء المادة الروائية ايا ان كانت طبيعتها "**بصورة جعلت من ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية، وساعدت على وجود درجـة من الانفصام بين الشكل والمحتوى**" [٤]، بل أصـبح يجمعـه بالمحتوى علاقة جدلية على درجة عاليـة مـن الحيويـة والمرونة والحركية لدرجة أنها قـد تـنهض أحيانـاً علـى التناقض وليس التوافق أو الحياد كما كان الآمر من قبل .

كذلك أصبحت التقنيات الروائية ذاتها أكثر إفصاحا عـن نفسها داخل النص، ولم تعد تتوار خلف ساتر من المهارة في الإخفاء، بل أصبحت تسعى الى ان تُظهـر سـائر الأدوات الفنية التي تستخدمها في التشكيل الفني وتعلن بوضوح عـن تلك التقاليد الجديدة التـي يقـوم عليهـا هـذا النـوع مـن النصوص."**حكايات حارتنا**" لنجيب محفوظ، نص ينتمي بقوة الى تلك النوعية الحديثة من النصوص، ويحمل الكثير مـن تلك التقاليد الفنية التي تقوم عليها.

كذلك يظهر فيه بوضوح الجرأة في معالجة الشكل، والذي يتحول من خلال هذا العمل الى أحد أهم عناصر إنتاج الدلالة

النصية، الى الدرجة التي يستحيل معها إبداله أو إزالته دون نقض هذا التكوين ذاته.

وتهدف هذه الدراسة الى تقديم قـراءة نقديـة جديـدة للرواية، تركز على إبراز وظيفة الشكل كدال نصي، وتوضح الدور الهام الذي أصبح منوطاً به في تحقيق معنى الـنص في الرواية الحديثة. وكيف أن الشكل في جدليته مع مـادة الرواية قد أصبح يمثل- في حـد ذاتـه- موقفـاً إبـداعياً وجمالياً يستحق الدراسة والتأمل.

(٢)

• ملاحظات أولية حول النص :

لعل أول ما يواجهنا إذا ما تصدينا لتلك الرواية بالتحليل، هو ذلك (التفكيك) الواضح في بنية النص. فالرواية تتكـون من مجموعة كبيرة متنوعة من الحكايـات المنفصـلة (٧٨ حكاية) والتي تقتصر كل منها على تناول حكايـة منفـردة وقائمة بذاتها تخص إحدى الشخصيات مـن تلـك النمـاذج البشرية المتباينة والتي يحفل بها المكان (الحارة).

ولذلك لا نجد ـ في تلك الرواية ـ ثمـة حـدثاً رئيسـياً يسيطر على البناء ويخلق حبكته على نحو ما هو مألوف في الرواية التقليدية، بل على العكس نجد أن كل حكاية تسـعى الى تأكيد استقلاليتها وانفصالها. وكنتيجة لذلك لا نسـتطيع ان نجد ـ في الأغلب ـ صلة مباشرة تربطها بالحكاية التي تسبقها او التي تليها طالما انها لا تخضع للمنطـق الروائـي التقليد ي والذي يقوم على التتابع السببي.

فالحكايات تنساب من خلال خطوط أحادية تسير بشكل متواز، لذلك فهي نادرا ما تتقاطع. ويكاد هذا الأسلوب الشكلي الذي انتهجه النص ان يشابه تماما ذلك الأسلوب الموسيقي الذي يعرف باسم polyphony او أحادية التصويت، وفية يتكون اللحن الرئيسي نتيجة لتراكب مجموعة من الخطوط اللحنية المنفردة.

أما آخر تلك الملحوظات والتي تتبدى بجلاء في ظاهر النص، هي إننا لا نستطيع ان نتوصل الى ذلك المنطق البنائي والذي يتحكم في تتابع الحكايات، فإذا كنا قد لاحظنا من قبل أن كل حكاية تسعى الى تأكيد استقلاليتها داخل السياق ، فيمكننا ان نلاحظ ايضا ان السياق بالكامل يميل الى ان يبدو عشوائيا، ان يخلق انطباعاً قوياً انه لا مجال للانتقائية او الترتيب في تسلسل الحكايات كأنها ترد الى ذهن الراوي كيفما اتفق. معتمداً في ذلك على موقف الراوي ذو الطابع الاستيعادي، والذي تفصله فترة زمنية ما بين زمن الحكي والزمن الروائي.

إذن ليس هناك مجال للشك ان شكل الرواية - بعد تلك الملحوظات التي ذكرتها - يلفت النظر الى نفسه بصورة

واضحة تدعو الى التأمل والوقوف أمامه. واعتقد ان الرواية ـ على تلك الصورة الفنية الي جاءت عليها ـ تمثل إشكالية أمام القارئ الذي لم يعتد هذا النوع من النصوص. لا اقصد هنا ذلك القارئ غير المتمرس الذي يتلقى الـنص باعتبـاره مجموعة قصصية قصيرة، متجاهلاً ذلك الحضور الفـردي المميز الذي يخترق العمل منذ بدايته وحتى نهاية سطوره ، ويتمثل في الراوي ، كما يفوته أيضا أن يرصد هذا التطـور الذي يطرأ على موقف الراوي/ البطل من خـلال التجربـة التي يمر بها (التجربة الروائية) مـا بـين بدايـة الروايـة ونهايتها، ويعتبر وجود هذا الوعي الفردي وما يصاحبه مـن تطور يطرأ على الموقف الأساسي للبطل الروائي سواء سلباً او إيجابا ، من أهم السمات النوعية للرواية كجنس أدبي .

لكن القارئ المقصود هنا هو قارئ من نـوع آخـر، لا يتعامل بالطبع مع النص بهذه الصـورة الجزئيـة القاصـرة والتي تُضيع المعنى الروائي بالكامل ، ولكن إشكاليته تتحـدد في انه بالرغم من شعوره بأن هناك ثمـة اتجـاه مضـاد يتنامى بقوة من داخل النص مع حركته الى الأمام ، ويسعى ـ هذا الاتجاه ـ الى تجميع تلك الحكايات المتنـاثرة فتبـدو

بالرغم _ من انفصالها الظاهر - كأنها تدور تحـت تـأثير مجال مغناطيسي يجتـذب أحـداثها وشخوصـها وأزمنتهـا وأمكنتها ويجعلها تتحقق كصيغة كلية متماسكة فـي نطـاق الوعي، وتزداد هذه الصورة وضوحاً و ثراء كلما تقدم فـي قراءة النص مستشعراً بتناغمه وتواصله الداخلي بالرغم من انفصاله الظاهر. الا انه لا يستطيع ان يضع يده بشكل مادي على مركز تلك القوى التي يستمد منها هذا الاتجـاه طاقتـه المحركة. ويظل عاجزا عن تفسير هذا التناقض وهو يواجـه تلك الحقيقة المربكة التي لا يمكن تجاهلهـا وهـي حقيقـة التفكيك التي تتبدى بوضوح في بنية النص.

وأولى خطوات هذه الدراسة نحو بلوغ هدفها النهائي هي تحليل النظام النصي لمعرفة كيف أسـهم هـذا التصـميم البنائي للنص في تحقيق هذا الترابط والتماسك الداخلي للنص والذي يستشعره المتلقي، وخلق تلك الحقيقة النصية المغايرة لما يتبدى في ظاهر النص. وهي ما تجعلنا نتلقـاه كوحـدة متكاملة بالرغم أن الشكل نفسه يسعى بقوة الى أن ينفي ذلك.

(٣)

• محوري التفكيك والتجميع كأساس عمل النظام النصي :

يحيلنا هذا التفكيك للبنية الروائية في حكايات حارتنا الى نموذج آخر شهير للقص كما تبدى في موروث هام في الثقافة العربية، وهي قصة "**ألف ليلة وليلة**" والتي تتكون هي الأخرى من مجموعة ضخمة من الحكايات المتنوعة .

ولكن لابد لنا من وقفة لكي نتساءل، هل يكفي هذا التشابه الشكلي والذي جعل هذا الاستدعاء النصي (استدعاء نص لآخر) أمراً ممكناً لكي نقيم تناظراً كاملاً ما بين العملين ؟

أو على الأقل نقرر أننا بإزاء نوع من التناص الشكلي ما بين "**حكايات حارتنا**" وهذا النص التراثي البارز في تاريخنا الأدبي والثقافي.

لا أعتقد انه يجانبنا الصواب إذا ما كانت أجابتنا بنعم بشأن هذا التساؤل ، على ان نترك التأكيد التام لحدوث هذا التناص لأنه من نصيب عمل آخر لنجيب محفوظ وهو ليالي "ألف ليلة وليلة"، والتي يعود الكاتب فيها لاستحياء شكل

الليالي الأصلية والنسج على منوالها في لياليه التي تبدأ مـن حيث انتهت ليالي شهرزاد أي في الليلة الأولى بعد الألف .

وبالرغم من إثارة هذه النقطة إلا أننا سندع الخوض فيهـا جانباً، فالهدف من استدعائها هو رصد الاختلافـات ولـيس التشابهات، لأنه بالرغم من تلك السمات الشـكلية الواضـحة التي تجمعها، إلا أنه يظل هناك فارقاً جوهرياً بينهما وهو ما أسعى إلى التأكيد عليه. فألف ليلة وليلة، وإن بلغت ما بلغتـه من استطراد وتشعب في قصصها المسرودة، الا أنها تعتمـد في بناءها على حبكة تقليدية، بمعنى أن حركة السرد تبـدأ انطلاقا من حدث مركزي محدد. فالحكي يبدأ بقصة أساسـية والتي هي قصة "شهرزاد" نفسها، والتي تضطر الى أن تلجأ إلى تلك الحيلة الدفاعية (القص) لكي تدرأ خطر الموت عـن نفسها. ولذلك السبب فهي تقص كل ليلة حكاية جديدة علـى مليكها حتى تبلغ الحكايات الألف.

ويبرر هذا الموقف المبدئي الإطالة والانفصال الذي يتسم به النص، وتلجأ القصة الى أحد حيل البناء-قصة داخل قصة ـ لتستوعب هذا الكم المتنوع من الحكايات، وهو ما يجعـل البناء القصصي تحت السيطرة الكاملة على الرغم من انبساط

المادة الروائية وتنوعها طالما يعززها هذا المنطـق السـببي الذي تتوالى الحكايات على أساسه، ويؤكد الراوي (شهرزاد) على هذا الموقف في مطلع كل حكاية حيث تحيلنا في بدايـة كل حكاية الى الموقف الذي بدء منه القص، وهو مـا يؤكـد بوضوح انتهاء الحكاية وبدء أخرى. والتي لهـا بعـد هـذا التأكيد أن تنطلق كما تشاء في بناء عالمها القصصي الجديد، والمنفصل كلياً عما سبقه على المستويين الزماني والمكاني.

ولكننا إذا ما تأملنا "حكايات حارتنا" نجد ان الآمر يختلف عن ذلك، فهي لا تستخدم مثل تلك الحيلة البنائية التي تبـرر توالي الحكايات اعتمادا على هذا المنطق، بالرغم من سعيها- هي الأخرى- الى التأكيد على نهاية حكاية وبدء أخرى.

ولكنها تستخدم أكثر من وسيلة نصية تتيح لهـا التـرابط والتماسك الداخلي، ولا تعلن عن نفسها كجزء من مقتضيات الحبكة كما نجد في ألف ليلة وليلة ، فنحن ـ فـي حكايـات حارتنا ـ لسنا بصدد حبكة مركزيـة يظـل لهـا الهيمنـة والصدارة مهما تشعبت الحكايات ، ولكننا بإزاء محـورين أساسيين يشكلان السياق وتتدفق مـن خلالهمـا الحكايـات المختلفة .

المحور الأول (وهو الأكثر ظهورا وسبق ان أشرت اليه) ،هو محور التفكيك (التناثر) وتظهر عليه الحكايات بصورة توحي بالعفوية كأنها ترد عرضا الى ذهن الراوي بلا انتقائية او تخطيط مسبق للموقع الذي تحتله على السياق (ترتيبها) كما سبق وان أشرت .

أما المحور الثاني الذي يشترك في تشكيل سياق السرد، فهو محور مضاد للسابق ويعمل في اتجاه مغاير تماماً مخفياً- إلى حد ما- حركته المنظمة تحت ساتر من العشوائية، فهو لا يعمل على السطح ولكن في عمق النص نفسه، وهو ما سأطلق عليه محور التجميع (التكثيف)، وعليه تتقارب وتتوالى مجموعة معينة من الحكايات - فيما يشبه السلسلة - حيث تنجذب الحكايات بعضها الى بعض نظرا لوقوعها تحت سيطرة عنصر مهيمن واحد Dominant وهو وحدة الموضوع الذي يجمعها، وهذا العنصر كما يصفه "رومان ياكبسون " Roman Jakobsonهو "**العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني، فهو الذي يحكم غيره من العناصر ويحددها ويحورها وييسر وحدته و نظامه الكلي**"[٥] .

واعتقد ان المدخل السليم للولوج الى النص والكشف عن النظام النصي كخطوة للوصول الى دلالـة الشـكل الفنـي وجمالياته، هو ذلك المحور. فلاشـك ان هـذا التجميـع (التقريب ما بين مجموعة حكايات ذات موضوع واحد) لا بد وأن يلفت أنظارنا وخاصة في مقابل تلك الحقيقـة الشـكلية المسيطرة والتي تقر بالتفكيك.

ولاشك ايضـا ان تلـك الحركـة المتعارضـة الاتجـاه للمحوريين السابق ذكرهما والتي تتنـازع الـنص وتشـكل جدليته، لا تخلو من دلالة. واعتقد ان تحليل هـذا المحـور وقضاياه سوف تفصح عن حركة النص والتي تميـل علـى عكس ما يبدو في الظاهر الى تركيز معنى التجربة الروائية من خلال ثلاثة أفكار رئيسية تستند اليها بنية النص.

(٤)

أول مجموعة من الحكايات خضعت لهذا التجميع (بالمعنى الذي سبق الإشارة اليه) هي (١) ، (٢) ، (٣) ، (٥)، (٦) ، (٧) ، (٨)، (٩)، (١٠)، (١١)، (١٢).

وفي هذا التجميع الأولي الذي يقع في مستهل الرواية ، نجد أنفسنا بإزاء تتابع سردي يهدف الى التركيز على شخصية الراوي نفسه ، كذلك يحدد - هذا التجميع - طريقة نقل مادة الرواية في علاقتها بالراوي ، فوفقاً للتصنيف الذي وضعه Norman Fredman ، فتلك العلاقة من ذلك النوع الذي يطلق علية Selective Omniscience أي الاعتماد على وعي شخصية واحدة منتقاة لنقل مادة الرواية [٦]

ويظهر ذلك بوضوح في تلك المجموعة من الحكايات والتي تسعى بشكل مباشر الى تقديم وتأصيل ملامح شخصية الراوي، فهي تقدم وجهة نظره الخاصة ورؤيته للعالم والتي تنطلق بشكل أساسي - في هذا العمل - من المكان (الحارة) كما يتضح من عنوان النص. فالحكايات تمثل رحلة استكشاف الطفل للعالم، تبدأ برؤيته الملتبسة التي يتوهم فيها رؤية الشيخ الأكبر مروراً بالحب والجنس والموت، وذلك

من خلال مجموعة من التجارب الخاصة والتي لها دلالتهـا في عالم الطفولة (حادثة الطهور- اكتشافه للجسـد الأنثـوي لأول مرة - موت ابن أخته - هجرة جيرانـه وفـراقهم - محاولته للتعبير عن نفسه بالغناء.. الخ)

وبالرغم من التركيز الذاتي على الـراوي، الا أن تلـك الحكايات لا تعزل نفسها عن العالم الروائي، فهي لا تعتمـد في الكشف عن شخصية الراوي على مفهوم استبطاني بـل على مفهوم تأملي استكشافي ينهض على التفاعل مع العـالم المحيط. لذلك فهي تأتي مضفرة ومتداخلـة مـع حكايـات الشخصيات الأخرى والتي نلاحـظ - فـي تلـك المرحلـة التمهيدية - أنها الأكثر قرباً من عالمه كأنه لم يستعد بعـد - على مستوى الوعي- للانفتاح على العالم الواسع والانطلاق بتلك الحرية التي سنجدها فيما بعد داخل حدود المكان وأيضا داخل العوالم المختلفة للشخصيات.

ويؤكد المنظور الروائي لتلك المجموعة مـن الحكايـات على تصدر شخصية الراوي، فنجده من النوع الذي يطلق عليـه Narrator Agent أو الـراوي المشـارك فـي الأحداث، أي يؤكد على حضور الراوي داخل بنية الحكايـة

كعنصر أساسي في تشكيلها ، وهذا المنظور – كما سنجد فيما بعد – ليس ثابتاً على مدار العمل ، بل نجده يتغير وفقاً لمقتضيات السرد والضرورة الفنية ، ففي بعض الحكايات يكون Observer مراقباً ، وفي بعض آخر نجده Reflector ، أي مجرد راوٍ يعكس الأحداث .

وهذا التجميع الأولى لن ينال اهتماماً كبيراً منا في هذا التحليل، لأنه وكما يتضح ينصب إلى النوع نفسه – الرواية – ويمكن اعتباره وإن اختلف في الأسلوب ممثلاً لمرحلة العرضExposition في الرواية التقليدية.

أما أول مجموعة من الحكايات تتابع تتابعاً دالاً بالنسبة لحركة النص ، فهي تلك المجموعة التي تصور الأوضاع السياسية ، ومحاولات التحرر الوطني والاستقلال من خلال اندلاع الثورة الشعبية في عام ١٩١٩ . وهي على التوالي (١٢) ، (١٣) ، (١٤) ، (١٥) ، (١٦) ثم يعود الراوي في الحكاية رقم (١٨) ، (١٩) لاستكمال أحداث الثورة ويتناول فيها عودة سعد زغلول من المنفى ، ثم تأتي الحكاية رقم (٢٣) التي تنتهي بها تلك المجموعة بوفاة سعد زغلول .

أما عن المجموعة الثانية والتي تمثلها الحكايات رقم (٥٠)، (٥١) ، (٥٢) ، (٥٣)، (٥٤) (٥٥)، (٥٦)، (٥٧) فنجدها تهتم برصد الوضع الاجتماعي ، من خلال مجموعة متتابعة من الحكايات التي تتناول شخصية الفتوة وتوضح تلك المكانة التي حظيت بها في صميم البنية الاجتماعية في تلك الفترة . ولاشك ان لتلك الشخصية سحرها الآسر ورمزيتها الخاصة في عالم محفوظ الروائي كما عكسته باستفاضة ملحمته الشهيرة "**الحرافيش**".

ولذلك لا يجب ان تفوتنا تلك التقدمة الموجزة والمفعمة بالدلالة والتي يستهل بها النص أولى حكايات هذه المجموعة والتي يوضح فيها ما كان يمثله هذا النظام - نظام الفتونه - في تلك الفترة "**... في زمن مضى لم أدرك منه الا ذيله ، كانت الفتونه هي القوة الجوهرية في حارتنا، هي السلطة ، هي النظام، هي الدفاع ، هي الهجوم ، هي الكرامة ، هي الذل، هي السعادة ، وهي العذاب..**"

أما المجموعة الثالثة من الحكايات والتي خضعت لمثل هذا التجميع فقد جاءت في نهاية النص ، (٧١)، (٧٢) ، (٧٣) ، (٧٥)، (٧٦) ، (٧٧) ، (٧٨) ويسيطر عليها تماماً

مجموعة من الأفكار الميتافيزيقية والتـي تعكـس ـ بعـد تجميعها وتواليها ـ الأبعاد الرمزية للنص.

والحقيقة ان هذه المجموعة تحتاج الى وقفة خاصة لأنهـا تلقي بعض الأضواء على التصميم البنـائي للـنص، فهـذه الأفكار والتساؤلات التي تتبلور وتزداد وضوحاً وكثافة مـع نهاية الرواية، لا تظهر هكذا بصورة مفاجئة، ولكننا نستطيع ان نرصد بداية حركتها من خلال بعض الحكايات المتفرقـة التي تسبق هذا التجميع النهائي، فهي تبدأ بصـورة شـاحبة كمجرد نغمة ضعيفة تجاهد لكي تسمع فهي مازالت تقع تحت وطأة الدلالات الواقعية المباشرة التي تضغط عليها في تلـك المرحلة من حركة النص.

فنقطة الانطلاق تبدأ مع الحكاية رقم (٥٣)، وبالتحديد في نهاية حكاية الفتوة "**حموده الحلواني**" الذي اعتـزل الفتونـة بحكم العجز والكبر، وقد جلس يتسامر مع إمام المسجد بعـد درس العصر. بعد أن بلغ التسعين من عمره وتـاب وحـج ولزم المسجد في آخر أيامه.

جلس الفتوة ليقص على الإمام بعض حوادث القتل التـي ارتكبها ولم يقصد من وراءها إلا الخير على عكس ما يعتقد

أهل الحارة محاولاً أن يثبت على حد زعمه أن هناك "**.... كثيرين يسيئون الظن بالفتوات ولكن أولاد الحـلال بيـنهم كثيرون**" ويتطرق بهما الحديث الى أن يسأله الإمام مستفسراً عن السبب الذي دفعه لقتل أحد ضحاياه وهو "**قرقوش العبد**" ؟

لا يجد الفتوة سبباً محدداً يمكن ان يسوقه تبريراً لفعلتـه، فهو كما يعترف للإمام لم يكن يضمر للرجـل أي ضـغينة. وكل ما حدث أنه كان جالسا داخل المقهى عندما جاء قرقوش العبد "**فدخن البوري وشرب قهوته ثم قام لينصـرف وهـو يقول لصاحب المقهى "غداً سأكون عندك في مثل هذا الوقت بالدقيقة والثانية كما اتفقنا فلا تنسى".** فإذا بالغضب يجتـاح الفتوة ويقرر قتله، ولم يطلع عليه الصبح على حد تعبيـره. وعندما يستفسر منه الإمام عما أغضبه ولم يجد فـي كـلام الرجل ما يمكن أن يثير الغضب، يجيبه الفتوه..

- لا أدرى، حتى اليوم لا أدرى.
- ولكن لا بد من سبب !
- ربما أحنقتني ثقته البالغة في نفسه وفى غده، كان يتكلم بثقة وطمأنينة.

- وعندها يلح عليه الإمام الذي ما زال لا يرى في ذلك السبب مبرراً كافيا لقتل إنسان.
- ولكن لا بد من سبب غير ذلك !
- قل انه قتل بلا سبب !

وتنتهي الحكاية مخلفة وراءها الدهشة، وكذلك إيحـاءات غامضة تتجاوز الواقع. هل قتل الفتوة الرجل لمجرد شقتـه_ التي لا تجوز _ في نفسه وغده؟ وما هي طبيعة تلك القـوى التي سيطرت عليه واستخدمته كوسيلة لكي تذكر "قرقـوش العبد" ان هناك غيباً لا يعلمه.

ولا شك أن القارئ في خضم هذه التساؤلات ، لابـد وأن يلتفت الى ذلك **التضمين الرمزي** الموجود في اسم قرقوش / العبد ربما يحتوى- إذا ما تأملناه - على تلك المفارقة التـي أدت الى مصرعه.

ثم ترتفع تلك النغمة الميتافيزيقية قليلاً وهى تقتـرب فـي حركتها من التجميع، ففي الحكاية رقم (٦٨) يتم طرح ثنائية الحياة والموت من خلال حكاية "**عبدون الإله**" الـذي يلقـى بنفسه منتحراً من أعلى القبو بدون مقدمات أو سبب معلـوم،

يفعل ذلك وهو الذي لم تضيق عليه الحياة أو تحرمه من الرضا أو السعادة.

ذهب ليفعل فعلته ولم يترك مجالاً واسعا للتفسير، فهو لم ينطق في يوم مصرعه سوى بجملة واحدة.. **اقتربت الساعة! "يثب من أعلى السطح فيتهاوى حتى يرتطم بعنف بأرض الحارة"**. وهنا يتدخل الراوي بشكل مباشر معلقاً على الحادث "**ان أعرف لماذا أحيا اسهل كثيراً من اعرف لماذا عبدون انتحر".**

ثم تأخذ الحكايات بعد ذلك في التخلص من أي ضغوط تفرضها الدلالات الواقعية مع بداية التجميع وتعلن عن هويتها بوضوح. أولى حكايات هذا التجميع هي الحكاية رقم (٧١). يظهر رجل غريب في المقهى- قادماً من ناحية القرافة- ينشد معلومات عن "**يوسف المر**" ويعتقد إمام المسجد الذي التقى به انه ينشد معلومات لحساب أهل فتاة يرغب يوسف في الزواج منها. لا يذكر الغريب سوى أن اسمه "**عبد الآخر**" ويعمل مقاولاً، كذلك يحرص على أن يتكتم اسم من كلفه بالتحري. وعندما يعلم يوسف بالخبر تصيبه الدهشة ويقسم أنه لا يسعى لزواج جديد.

وذات مساء يرى الغريب قادماً من الميدان مخترقاً الحارة و يختفي في القبو وهو يمضى الى القرافة، ويعلـم "يوسـف المر" الخبر فينطلق في أثره حتى يغوص في ظلمـة القبـو. ويقلق الأب عندما تمضى ساعة ولا يعود ابنه، فيذهب فـي أثره حاملاً فانوساً يصاحبه بعض عماله " **وفى القبو تترامى إليهم تراتيل الأوردة الأعجمية آتيـة مـن التكيـة، وفـى الساحة، وعلى ضوء الفانوس، يعثرون على يوسف المـر مطروحا على الأرض وقد فارق الحياة".**

وتصور هذه الحكاية- بصـورة لا تخلـو مـن تفلسـف عميق- ولع الإنسان وسعيه الدائب الى معرفة المجهول حتى يجد نفسه مباشرة أمام الموت، كأنما يسعى هو اليـه إذا مـا تغاضى الموت عنه !

وقد حرص النص على إبراز البعد الغيبـي مـن خـلال إضفاء الكثير من الدلالات الرمزية على أحداث الحكاية، مثل قدوم الرجل من ناحية المقابر في البداية واتجاهه اليها فـي نهايتها، كذلك الأوردة الأعجمية التي تأتى من التكية وتتصدر الحدث عند العثور على جثة يوسف، ذلـك بالإضـافة الـى

التضمين الرمزي الذي يوجد في اسم (عبد الآخر) والذي قد يشير الى مهمته.

وتقدم الحكاية رقم (٧٢) قصة "**عكله الصرماتى**" مصورة جموح الإنسان الطاغي والذي لا يكبحه الا المـوت. فهـو يتقلب في كل المهن، منتقلاً من نجاح الى آخـر، لا يشـبع فضوله مكان ولا نساء ولا تجارة ولا أرض. يسأل أصدقائه في انتشاء أسطوري أين **جبال الواق** ؟ وماذا يرى الإنسـان اذا ما أطل من سور الدنيا ؟

وتمضى به السنون في ترحال وسفر من مكان لآخر حتى لم يعد أحد يعرف له أرضاً، ولا تصل اليهم إلا شـائعات لا يملك أحداً تأكيدها أو نفيها.

وذات صباح- كما يذكر النص- "يعثر على جثة كهل في الساحة أمام التكية شبه عار ويتعرف أهل حارتنا فيه علـى "عكله الصرماتى" ينظرون الى جثته ذاهلين متسائلين وهـو معزول عنهم بالصمت الأبدي والسر المنطـوي". ويتـدخل الراوي معلقاً "كانت حياته أسطورة.. وموته لطمة".

نهاية مأسوية غريبة تُعلن بوضـوح انتفـاء أي يقـين، وتطرح الكثير من التساؤلات حول غرابة الحيـاة وتقلباتهـا العنيفة والتي لا يستطيع أحد أن يتنبأ بها أبداً.

وتبدأ الحكاية رقم (٧٣) بسؤال شديد الصـعوبة يطرحـه "**مصطفى الدهشوري**" ولا يملك اي أحد الإجابة عليه.... **ما معنى الحياة** ؟

وينطلق ذلك المدرس الحائر من خـلال هـذا التسـاؤل ليعرض فكرته الفلسفية التي يريد أن يبشر بها داخل الحارة، فهو يرى أن الإنسان ما زال قاصـراً عـن إدراك معنـى الألوهية، وان أمامه طريقا طويلاً حتى يصبح مؤهلاً لفهـم معناها الحق.

وهو يتبنى مفهوماً مزدوجاً لتحقيق هذا الهـدف، يتطلـب أولاً ضرورة الأيمان بفكرة إيجاد الله للعالم وإهماله، والتـي تقتضي بالضرورة الاعتماد الكلى على النفس عنـدما يجـد الناس أنفسهم في "**سفينة بلا مرشد في بحر بـلا شـطئان**". وعندها سيحقق الإنسـان نوعـاً مـن الكمـال- بـالمفهوم النيتشوى- يسمح له "**بادراك معنى الألوهيـة وتتجلـى لـه حقيقتها الأبدية**".

هذا هو طريق الخلاص الوحيد أمـام الإنسـان / أهـل الحارة..

ويمكن تصور عبر هذا العرض مدى الثقل الفلسفي الذي يغلف الحكاية، وهى لا تعمل على تخفيف حدته، بل تختـار الطابع الحواري كأداة تبرز من خلالها بشكل مباشـر هـذا الجدل الفلسفي الصريح. ثم تعرض الحكاية رقم (٧٥) لوجه آخر من أوجه الحياة إذا ما أرادت أن تخذل البشر وتنسحب عنهم. فهي تفعل ذلك بضربة مباغته وفى لحظة خاطفة ينتفي بعدها كل شئ.

يدخل "**عمر المرجانى**" البوظة في غاية الأبهة والأناقـة- كما يصفه النص- "**جلبابه يشع نوراً، عمامتـه المقلوظـة تتوج رأسه، وكوبه الأحمر يتأنق، تحـت إبطـه خيرزانـة رشيقة. يحيى الحاضرين ببشر ويقول :**

- **لتمتلئ قلوبكم بالهنا والأفراح".**

تلك البداية المبهجة سرعان ما تنقلب بعد بضعة أسـطر لتنتهي بمصرع "عمر المرجاني"، وأترك النص مرة أخـرى يقدم اللحظات الأخيرة التي سبقت نهايته.

"... ويكرع أول قرعة فتتحـرك النشـوة فـى أعماقـه ويبتسم.

وعقب القرعة الثانية تعانقه فرحة شـاملة فيهتـز طرباً ويقول لمن حوله :

- صدقوني ان الحزن في هذه الدنيا لـيس الا وهمـا عابرا.

ويفرغ القرعة الثالثة في جوفه ويقول :

- ملعون من يلعن الدنيا، لقمة حلـوة ومـرة حلـوة وايمان حلو، ماذا تريدون بعد ذلك ؟

ويقف برشاقة فيلعب بعصاه ويقول :

- أنا سعيد يا جدعان..

ويرقص بخفة وبهجة..

واذا بصوت خشن لم يحدد مصدره يهتف به :

- نريد الهدوء.

وعندما لم يستجب عمر لهذا الصوت ويستمر في معانقـة الفرحة (كما يصفه النص) يرتفع نبوت في الهـواء ليهـوى على رأسه..

"عند ذلك يتوقف عن الرقص، يسكت عن الغناء، تنصاب سحنته نافضة عنها لآلئ السعادة.. ثم يتهاوى على الأرض".

يخر المرجاني صريعاً لتصبح اللحظة التي تمثل قمة شبقه بالحياة، هي نفسها التي يلقى فيها مصرعه ذو الطابع العبثي.

مفارقة غريبة لا يمكن لأحد أن يصنعها الا الحياة نفسها، بحواسها المسدودة والتي لم تسمع المرجاني وهو يتغزل بها منذ لحظات.

وتحيلنا تلك النهاية غير المتوقعة الى بداية الحكاية مرة أخرى لندرك أن الرجل ما دخل المكان الا ليستقبل الموت منتشياً راضياً بلذة الحياة.

ويترك النص القارئ في حيرة محاولاً تحديد اتجاه ذلك الصوت الخشن الذي لم يستطع عمر المرجاني تحديد مصدره.

ثم يأتي بعد ذلك موضوع هدم التكية في الحكاية رقم (٧٦) و الذي يقابل برفض قاطع و استنكار شديد يعكس أهميتها الوجدانية و سيطرتها الروحية على المكان و الذي

نسجه النص بأناة و عمق شديدين على مدار الحكايات ليتحول معه المكان الى معادل رمزي للحياة نفسها.

و تلخص الحكاية في نهايتها هذه القناعة في عبارة موجزة و موحية تأتى على لسان أهل الحارة "**فلتبق التكية ما بقيت الفرافة**" و العبارة كما نرى تسمح بهذا التأويل الرمزي الذي يضع التكية في مقابل الفرافة أو الحياة في مقابل الموت وفقاً للمعادلات الرمزية للمكان التي بلورها النص.

ثم يصل النص الى الحكاية رقم (٧٧) حكاية أنور جلال والذي جلس على سلم السبيل وهو يضحك بشكل هستيري وقد أدرك عمق المفارقة التي يحياها بعد أن أخذ يتأمل وضعيته كإنسان وسط الوجود "**تذكرت إنني طالب بين طلبة متنافسين، في مدرسة تجمع بين طلبة الأزقة المتخاصمة، في حارة وسط حارات متعادية، وأنى كائن بين ملايين الكائنات المنظورة وغير المنظورة، في كرة أرضية تهيم وسط مجموعة شمسية لا سلطان لي عليها، والمجموعة ضائعة في سديم هائل، والسديم تائه في كون لا نهائي...**"

ونجد أن النص يعمد- في تلك الحكايـة- الـى توسـيع المنظور الميتافيزيقى الى أقصى درجة عندما يربط ما بـين الإنسان والكون وذلك في تلك الحكاية ما قبل الأخيرة في هذا التجميع.

وأخيرا نصل الى الحكاية رقم (٧٨) والتي تمثـل نهايـة الرواية، كما تحمل أيضاً قمـة الأطروحـات الميتافيزيقيـة للنص. حيث تتحول جميع هذه التسـاؤلات الحـائرة حـول الإنسان، والوجود و العدم ، الشك واليقين، الخير والشـر، الثواب والعقاب والتي طرحت على مدار النص وتم تكثيفهـا من خلال هذا التجميع الى تساؤل وحيد يبحث عن وجود الله.

يوضح هذا التناول المفصل لحكايات التجميع الثالـث أن النص قد استغل بعض الحكايات التي تقـع خارجـه (قبلـه بترتيب السياق) وأضفى عليها أبعاداً أكثر عمقـاً لتتجـاوز دلالتها المباشرة وذلك كتمهيد لمرحلة أخرى تمثـل جـزءاً جديداً من خطة النص، وكإرهاص لتحوله نحو بلوغ هدفـه النهائي. والذي سيتم إيضاحه لاحقاً.

وإذا كان هذا الاتجاه يسعى الى كسب أرضاً جديدة خارج التجميع للحفاظ على تطور حركـة الـنص دون انقلابـات

مفاجئة، فلا بد أننا قد لاحظنا أن النص قد سار في اتجاه معاكس يبدو متناقضاً مع هذا الهدف عندما يقطع متعمداً سياق التجميع بحكايات لا تخضع لموضوعه. وقد فعل ذلك مرتين في التجميع الأول ومرة واحدة في التجميع الثالث.وسأكتفي هنا بالإشارة الى أن قصدية النص في قطع التجميع ترجع الى الرغبة في الحفاظ على المظهر الشكلي الذي اختاره النص. ولا شك أننا قد لاحظنا أن هذا الكسر المتعمد لا ينفى إطلاقا حقيقة التجميع، بل انه- في حقيقة الأمر- مظهراً من مظاهر لفت الانتباه الى موضوع التجميع نفسه، عن طريق التنبيه إلى ان هناك خروجاً أو انحرافاً يحدث عن سياق متصل.

أما لماذا تم هذا الخروج في أربعة حكايات في التجميع الأول، ومرة واحدة فقط في التجميع الثالث، فيرجع ذلك الى حساسية النص في تلك المرحلة المبكرة من المساس بهدفه في إرساء مفهوم التفكيك كحقيقة نصية مهيمنة. أكتفي بذلك حتى يتم إيضاح كيف استخدم النص محوري التفكيك/ التجميع كإستراتيجية بنائية لتشكيل النص.

(٥)

لاشك انه يتضح بعد مناقشتنا السـابقة للحكايـات التـي وردت على محور التجميع (وهو محور مفترض لأغراض الدراسة) انه قد أدى من خلال عمله الى التأكيد على حقيقة نصية مغايرة ، وهي حقيقة التجميع (التقريـب والاتصـال والتوالي المتعمد لبعض الحكايات) ، وذلك في مقابل الحقيقة الشكلية التي تقر بالتفكيك والمتبدية بوضـوح فـي ظـاهر النص.

فالسياق ـ كما سبق وان أوضحت ـ يتنازعه اتجاهـان أساسيان ، احدهما بارز ويعمل في علانية علي سطح النص ، بينما يعمل الآخر في عمق النص نفسه ويميل الى إخفـاء حركته- الى حد ما- والتي تسعى الى خلق نقـاط ارتكـاز أساسية تستند عليها بنية النص .

وعبر نقاط الارتكاز تلك التي حققها التجميع، نستطيع ان نكتشف حركة النص المنظمة والموجهة من الداخل، والتي تبدأ في حركة متصاعدة ذات اتصال وترابط من المسـتوى الواقعي المباشر (السياسي والاجتماعي) الى آفاق المستوى الميتافيزيقي والرمزي، لذلك فنحن لاندهش كثيراً وفقا لهـذا

التصميم البنائي للنص بأن تصل الرواية التي تبدأ بالبحث في أحوال البشر وهمومهم الى البحث عن وجود الله.

ويلجأ النص من اجل بلورة هذا التساؤل الجوهري الـذي ينتهي اليه، الي استخدام حيلة بنائية أخرى تتيح له الى جانب تكثيف معنى النص وإغلاق الشكل وجمع خطوطه المتوازية والمتراكبة لمنع انفراطه وتناثره وزيادة قـوة تماسـكه مـن الداخل.

وإذا كنت قد سبق وأشرت الى التشابه ما بـين أسـلوب البناء النصي والصيغة الموسيقية البوليفونية ، فنجد ان النص يلجأ مرة أخرى - اذا ما أردنا التشبيه في نفـس الاتجـاه - الى استخدام صيغة موسيقية أخـرى وهـي التـي تسـمى Rondo او الصيغة الدائرية . إذ انه يعود فـي النهايـة ليلضم طرفي الخيط ليصل ما بين بداية الروايـة ونهايتهـا مثلما يميل المؤلف الموسيقي وفقا لتلك الصيغة الى العـودة الى الفكرة الرئيسية والتي بدأ بها لتأخـذ المقطوعـة شـكلاً دائرياً. حيث يعود في نهاية الرواية (الحكايـة ٧٨) الـى نقطة البداية في الحكاية الأولى ليعيد إحياء التسـاؤل الـذي سبق وان طرح حول حقيقة وجود الشيخ الأكبر وذلك بعد أن

شحن النص- عبر رحلته- جميع عناصره الروائية بـ دلالتها النصية وأبعادها الرمزية التي تتجـاوز الـ دلالات الواقعيـة المباشرة.

وعبر هذا التصعيد الرمزي الذي حدث لشخصية الشـيخ الأكبر والتكية، أصبح هذا التساؤل يحمل معنى مغايراً تماماً. فإذا كان الراوي يبحث في الحكاية الأولى عن حقيقة وجـود الشيخ الأكبر على رأس التكية، ففي نهاية النص أصبح يبحث عن حقيقة وجود الله على رأس العالم. ومن خلال التلاقـي الذي يحدث ما بين الحكايتين والذي ينغلق معه الشكل متخذاً شكلاً دائرياً كما أوضحت- يظهر بوضوح ذلـك التطـور الذي يطرأ على وعي الراوي فيما يخص تلك الذكرى. وهذا الموقف الجديد (البعد التطوري) هو ما سبق ان تحدثت عنه بوصفه من أهم العناصر النوعية للراوية .

" تلك ذكرى لا تنسى. وحتى اليوم لم أجد الشجاعة الكافية لمخالفة القانون

الوقت نفسه لا أستطيع تصور تكية بـلا شـيخ أكبـر. وبمضي الأيام لم أعد أرى التكية الا فـي موسـم زيـارة المقابر، فألقى عليها نظرة باسمة، وأستقبل ذكرى أو أكثر،

وأحاول أن أتذكر صورة الشيخ أو من توهمت ذات مرة أنه الشيخ ثم أمضى نحو الممر الضيق الموصل الى القرافة"

فالمكان بقي كما هو لم يتغير ، فالتكية مازالت قابعة في مكانها كقلعة ، ومازالت ايضا غارقة في الانطواء والعزلة كما وصفت في الحكاية الأولى . ولكن التغير الذي حدث والذي تعكسه بوضوح الأسطر الأخيرة من الرواية، هو تغير في وعي الراوي وموقفه من المكان وما تمثله تلك العلامات الرمزية التي يحفل بها .

وتترك هذه الفقرة الباب مفتوحاً أمام عدد كبير من الاحتمالات التأويلية بشأن الموقف النهائي للراوي، وذلك نظراً لشفرتها الدلالية المعقدة والتي تقوم على التناقض. ويتعمد النص صياغتها على هذا النحو مبرزاً للرؤية النسبية، الاحتمالية، المتحولة، اللا يقينية والتي ينهض عليها الخطاب الحداثي عموماً.

وإذا كان محور التجميع من خلال نظام عمل النص ، قد أدى بنجاح ذلك الدور المنوط به في السيطرة على حركة النص من الداخل وتوجيهها في مسار معين من خلال ما أطلقت عليه نقاط الارتكاز الرئيسية (السياسية - الاجتماعية

– الميتافيزيقية) والتي استندت اليها بنية النص كما أوضحت.

إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة الآن ، هو كيف تشكل النص- كما أكدت أكثر من مرة - من محوري التفكيك والتجميع بالرغم من حركتهما والتي تبدو متعارضة لاختلاف الاتجاه؟

وهنا أجد نفسي أعود للتأكيد مرة أخرى ان النص ما هو الإنتاج او محصلة اندماج هذين المحورين. لقد عملا معا بشكل متكامل في إنتاج هذا التأثير النصي، لأن ما حدث بالفعل داخل النص - على الرغم من تلك الجدلية والتي تميل الى التناقض - إن انتظام احدهما قد ادى بالضرورة الى انضباط الآخر، اي ان انتظام محور التجميع وتركزه بشكل مكثف في ثلاثة مجموعات رئيسية الأمر الذي أتاح تشكيل معنى النص وتحديد أولوياته وقضاياه، قد أسهم في رؤية المحور الآخر (التفكيك) وحكاياته بشكل أفضل.

فنتيجة لانحسار مراكز الثقل الثلاث وتوجهها الى التمركز على محور آخر - وفقا للافتراضات التي يسير عليها منطق التحليل- أو بمعنى اخر أن طرحها من النص - إن جاز

التعبير- قد أتاح لنا رؤية ما تبقى من حكايـات بوضـوح . فظهر على الفور ذلك الترابط والتجانس الذي يجمعها هـي الأخرى، فهي وان كانت متناثرة - وهو اختيار النص واهم سماته الشكلية - الا أننا نجدها تخضع أيضا لسيطرة عنصر يهيمن عليها، وهذا العنصر لا يمكننا ان نخطئ توجهاته، فإذا كنا قد حددنا العناصر التي تهيمن على محور التجميع وفقـا لترتيبها علـى السـياق بأنهـا **سياسـية - اجتماعيـة - ميتافيزيقية**، فعلى محور التفكيك نستطيع ان نصفها بأنهـا **إنسانية** أي تولي جل اهتمامها إلى محاولة رصـد السـلوك الإنساني وإبراز استجاباته المتنوعة والغريبة والشاذة أحيانـا للمواقف المختلفة والتي تحفل بها الحياة، والتي تبـدو فـي أحوال كثيرة في تلك المجموعة تكاد ان تستعصي تماما على الفهم.

لذلك فإنه ليس بالغريب ان نجد أسماء الشخصيات تتصدر الجملة الأولى من تلك الحكايات".. **أم عبده** اشهر أمراه فـي حارتنا ..(١٠) ، " **صبري الجواني** يثير دائماً عاصفة مـن التساؤلات(٣٩)، " **إبراهيم الفرد**" أضخم بناء أنساني تشهده عيناي .. (٤١). ويستخدم النص تلك التقدمة تسعة عشـرة

مرة في تلك المجموعة من الحكايات والتي تمثل ما تبقى من حكايات النص بعد استبعاد التجميعات الثلاثة.

ليس معنى ما تقدم ان الحكايات الأخرى تخلو من البعـد الإنساني ، إنما يعكس هذا الأسلوب الذي استخدمه النص ذلك الاحتفاء الشديد بفكرة **الحكي** التي تسيطر على الرواية والتي كان لها دور كبير في أن يميل النص إلى اختيار الشكل الذي جاء عليه كما سيتضح عند مناقشة الجانب الدلالي للشـكل. وهذا الاحتفاء لا بد أن ينصب على الإنسان نفسه فهو مصدر القص وكذلك محور الفهم والاستيعاب.

والحقيقة ان الرواية تميل الى التأكيد على ذلك بدءاً مـن عنوان النص ، فهي دائمة الإشارة الى بنيتها ، فالنص علـى وعي تام بماهيته ، فالراوي يعلم تماماً ما يفعل، فهو يـروي قصصا وحكايات ، " غنام ابو راويـة لـه قصـة طريفـة ..(٥٩).. ، " عكله الصرماتي حكايتـه حكايـة.. (٧٢) ، " شلبي الآلايلي" له حكاية تستحق الرثاء ..(٤٧) ."

ولا يتوقف الأمر عند ذلك فقط ، بل نجد الراوي على علم كذلك بأي نوع من الحكايات يروي ، فعندما يقرر في نهايـة الحكاية رقم (٦٢) انه " **.. هكـذا تروى الحكايـات فـي**

حارتنا ، وبدقة من التفاصيل لا تتاح الا لمن شهدها، ولكن هكذا تروى الحكايات في حارتنا .." .

فالإشارة هنا موجهة إلى نوع معين من الحكايات وهـى "الحكاية الشعبية" كنوع له سماته وملامحه المعروفة والتـي يتدخل الشعور الجمعي فـي صـياغتها. فـرواة الحكايـة يتدخلون في أحداثها عندما يتهمون ابن الحاج "على الخلفاوي" بالعبث في دوائه ليعجل بنهايته حتى لا يفتضح أمـرهم فـي الحارة بعد أن أصر الرجل وهو علـى فـراش المـوت ان يعترف بقصة سرقته لمهران والذي كانت تجمعه به تجـارة مشتركة واستحلها لنفسه بعد موت شريكه أثناء رحلة تجارية ترافقا خلالها. بما يحمله هذا الاعتراف من شـقاء ومهانـة للابن اذا ما حدث .

كذلك ترد بالنص إشارة لطيفة لهذا الأمـر وذلـك فـي الحكاية رقم (٥٧) عندما يصور كيف كان الفتـوة "زغـرب البلاقيطي" يحمل شاعر الربابة الى التحيز لبطولة ابي زيـد الهلالي.وهو يؤكد هذا الفهم في مكان آخر كما في مسـتهل الحكاية رقم(٦٨) **".. من حكايات حارتنا التي لا تنسـى .."**، والإشارة هنا الى الدور الذي تلعبه الحكايـة فـي الوجـدان

الشعبي . فهي تشكل رصيده الحياتي والمعرفي والذي تتناقله الأجيال حاملاً قيم الجماعة وتقاليدها كما أوضحت الدراسات الانثروبولوجية.

اما عن إشارته الى الحكاية رقم (٦٨) " **...هـذه حكايـة تروى من عهد قديم لم اشهده..**" فهو أفضل تعبير عن ذلك الولع بالحكي الذي يسيطر على الراوي ، وهو ما يدفعه الى ان يقص أشياء عن أشخاص لم يعاصـرهم ، فطالمـا هـي حكاية ، فهي تستحق القص وان لم تقع فـي نطـاق زمنـه الحياتي الفردي المحدود فهو ينقلهـا الـى زمنـه الروائـي الجماعي والمطلق والممتد تأسيساً على الفهم السابق.

والحقيقة ان النص نفسه قد اختـار ـ علـى المسـتوى المعرفي ـ ان يكون احدى تلك المحاولات الناقلة للتجربـة البشرية ، وربما كانت الحكاية رقم (٧٤) ابرز مثـال علـى ذلك حيث تم تكثيف معناها لتتحول الى مثل شعبي يحمـل المعنى في صياغة مبسطة حتى تستوعبه وتحتفظ به الذاكرة الجماعية[٧].

ويستفيد النص ـ في هذا العمل ـ قدر طاقته من أنماط القص الأخرى في بعض حكاياته، كمـا عرفناهـا بسـماتها

وأجوائها المميزة في الأسطورة والخرافة الى جانب الحكاية الشعبية. بل أننا نستطيع ان نلمح بوضوح تأثرات بنصوص أخرى كالقرآن الكريم ، حيث ان تصميم الحكاية الأولـى ـ بناءها وأجوائها ـ يستدعي الى الذهن قصة الطفل يوسـف علية السلام (حيث الرؤية التي يتصور فيها الراوي/ الطفل انه قد شاهد الشيخ الأكبر ، كذلك مطالبة الأب لـه ان يكـتم رؤياه تلك) وذلك كما وردت في تلك السورة التي تحمـل نفس الاسم ، والتي وصفت بتعبير النص القرآني بأنها أحسن القصص.

وعبر هذا التناص مع أهم النصوص مركزية في الثقافـة العربية، لا يستفيد النص فقط من هذا التماثل الشكلي بـين بداية الحكايتين، ولكنه يحقق تواصلاً آخر مع الخطاب الديني وذلك من خلال إشارة الذات الإلهية لنفسها في مفتتح السورة بوصفها "ذات راوية" [٨]. **ويدعم هذا التناص - بما يحمله من دلالات - المفهوم الحكائي الذي ينهض عليه النص .**

(٦)

• إستراتيجية التفكيك/ التجميع وخلق الدلالة النصية..

إذا كان التحليل السابق قد اهتم بإيضاح كيف اعتمد النظام النصي على محوري التفكيك/ التجميع كإستراتيجية بنائية كان لها اليد العليا في تشكيل النص.

فإن الجزء القادم سوف يخطو خطوة الى الأمام للاقتراب أكثر بتلك الدراسة من هدفها، وذلك من خلال إلقاء الضوء على الدور الذي لعبته تلك الاستراتيجية المزدوجة في خلق الدلالة النصية.

لقد استطاع النص- عبر تلك الاستراتيجية المتناقضة- ان يخرج الشكل عن حياده وموضوعيته التي عرفت عنه في الرواية التقليدية كمجرد- حامل شفاف لموضوع ما- ويحوله الى عنصر هام من عناصر إنتاج الدلالة في النص، وموضوعاً للبحث داخل النص كما سأوضح بعد قليل.

لقد أسهم التركيب الرأسي المنفصل للحكايات، والذي افرز ذلك الشكل المميز للنص في دعم مفهوم **الحكي** (الفكرة

المركزية للنص وسبب وجوده)، واستطاع أن يوسع مـداه الى أقصى درجة. ليس فقط من خلال سعة المنظور الروائي الذي وفره ومكن النص أن يستوعب هذا الكم الكبيـر مـن الحكايات المتباينة/ المتنوعة التي توالت على مدار السـياق، ولكن أيضاً من حيث درجة العمق فـي التنـاول والشـمول والاحاطة بالأبعاد المادية والنفسية للشخصيات والذي أتاحـه تقديم حكاية كل منها بشكل منفصل.

ويدفع هذا الأسلوب في العرض القارئ الى ان يقف أمام كل حكاية متأملاً بناءهـا.. مغزاهـا، متفـاعلاً مـع تلـك الشخصيات المتباينة الى حد الدهشة، والغريبـة الـى حـد الإلغاز في استجاباتها المتنوعة لمواقف الحياة المختلفة. فكل منها هي عالم بأسره وتجربة إنسانية فريدة تحتاج الى مثـل تلك الوقفة المنفردة التي يفرضها الشكل.

ومع نهاية الرواية، ومن خلال إصرار النص على الـدفع بحكاياته على هذا المنوال، يقترب المتلقي أكثر مـن فلسـفة اختيار هذا الشكل الذي يحاول أن ينفتح علـى العـالم الـى أقصى درجة من خلال معادلة النصـي الخـاص. ويتبلـور

الجانب الدلالي للشكل في تساؤل أساسي يطرحه النص ليدلل على صحة اختياره.

ماذا يكون العالم أكثر من كونه مجموعـة هائلـة مـن الحكايات، أبطالها بشر لا يربط بين أغلبهم صـلة مباشـرة، تتوازى حكاياتهم ونادرا مـا تتقـاطع، يولـدون ويموتـون يتجاذبون ويتنـافرون.. يحبـون ويكرهـون.. يطمحـون ويخذلون.. يختارون ويرفضون... باختصار يفعلوا كل شئ على صلة بما نسميه الحياة ؟

كذلك فإن الحياة نفسها لا تأتى الينا أبداً من خلال **صـيغة** (والتي ربما تكون الحبكة أحد مظاهرها الفنيـة أو معـادلاً نصياً لها) فهي تـدهمنا بتناقضـاتها المعقـدة وعشـوائيتها وتناثرها وأيضاً بتحولاتها المستمرة التي لا تسـتقر. نحـن الذين نحاول إيجاد هذه الصيغة حين نحاول أن نضفي عليها شكلاً يتسم بالاستقرار من خلال مجموعة هائلة من العلاقات المنظمة حتى يمكننا أن نستوعبها ونشعر بسـيطرة زائفـة عليها. كذلك نحن الذين نصبغ الدلالة على الأحداث والوقائع وفقاً لرؤيتنا وقيمنا الخاصة والتي تظل نسبية بالضرورة لأنه يستحيل أن يوجد إطار قيمي موحد يمكنه أن يستوعبها.

لقد خلق النص مفارقة جديدة، عندما اسـتطاع أن يقـدم معادلاً نصياً يبدو أكثر مصداقية واقتراباً من شكل الحياة بكل عفويتها وتناقضاتها وتناثرها. بالرغم من رفضـه اسـتخدام تقنيات ووسائل القص الواقعي التقليدية والتي تـأتى الحبكـة على رأسها "**حيث يصور النص نفسه جزءاً من هذا الواقع أو امتداداً لفظياً له واستمراراً موقفياً لصورته وتصوراته**"[٩].

لقد نجح النص في تحقيق هذا الإنجاز بالرغم من اختياره لاستراتيجية نصية تسير عكس توقعات المتلقي وتتناقض مع خبرته السابقة عبر ذلك الإطار المرجعـي الـذي يربطـه بالرواية كجنس أدبي. ويستغل النص عدم الارتيـاح الـذي يواجهه القارئ أثناء القراءة وفقاً لمرجعيته التقليديـة التـي يستحضرها في مواجهة النص، كما يستغل أيضا ميله الـى التسليم بمنطلقاته عبر الإنجاز النصي الـذي حققـه وسـبق إيضاحه. ليبدأ في خلخلة قناعاته الثابتة والنيل منها.

فهو لا يكتفي فقط بلفت الانتباه الى خطابه المغاير وأدواته الجديدة وتأسيس مرجعية النص الخاصـة والتـي يسـتطيع المتلقي عبرها فض شفرته، بل يشكك أيضاً- من خلال تلك المفارقة النصية التي خلقها- في قدرة التقاليد الفنية القديمـة

على التوصيل بشكل مطلق. كاشفا في ذهن المتلقي- بشكل لا يخلو من تحريض- زيف الكثير مـن الأدوات النصـية التقليدية- وعلى رأسها الحبكة- والتي كان يعتقـد بقـدرتها السحرية على أخذه الى الواقع- من خلال النص- فإذا بها قد تبعده أكثر عنه في أحيان كثيرة. فالحبكة ليسـت منظـوراً لرؤية العالم، إنما هي مجرد تقليد فني يتناقض معه في حقيقة الأمر، ووسيلة مصطنعة لاجتزائه وادعاء السيطرة عليه. [١٠]

وما دامت كذلك، فما الذي يمنع استبدالها بوسـائل فنيـة أخرى أكثر تجاوباً مع الواقع الروائي الذي يطرحه النص ؟

وإذا ما واصلنا متابعة رصد الدلالات التي استطاع النص إنتاجها عبر مظهره الشكلي، نجد أنه قد دفع بـالمتلقي الـى المشاركة الايجابية في تحقيق معنى النص وذلك من خـلال فعل القراءة الواعي.

فالقارئ يجد نفسه مضطراً- عبر هذا السـياق المفكـك عمداً- الى التدخل لصياغة العالم الروائي وإعـادة تجميـع عناصره المختلفة (المكان- الزمان- الشخصـيات) والـذي يدفع بها النص اليه في سياقات متداخلة. [١١]

ويساعد النص القارئ على هذا التدخل الإيجابي من خلال بعض اللمحات التي تربط ما بين عناصره المتناثرة على مدار السياق، خالقا بذلك ما يسمى بذاكرة النص الداخلية، حيث يحيل النص لذاته، محققا تواصله واستمراريته ومقوياً لعلاقاته الداخلية.

فعلى سبيل المثال، يصف النص في الحكاية رقم (٥٠) وجه الفتوة "**جعاص الزنانيري**" بأنه "في حجم عجيزة ست "**أم زكى**"، وإذا بحثنا عن موقع حكاية "أم زكى" نجد أنها الحكاية رقم (٢) بترتيب السياق. وعبر هذه الإحالة النصية الداخلية (من النص لذاته) يستطيع النص أن يحافظ على تواصله رغم الانفصال الظاهري الذي يغلب عليه من خلال مثل تلك الإشارات النصية التي تربط ما بين شخوص العالم الروائي.

كذلك نجد أن لهذه الإحالة دورا آخر يرتبط بدور القارئ كمشارك، فهي تدفعه الى التدخل في النص ليزامن بين أحداث الحكايتين، فلا بد أن "أم زكى" قد عاشت في زمن الفتوة "جعاص الزنانيرى" بالرغم أنه لا يوجد في الرواية أحداث مشتركة تجمع ما بين الشخصيتين. وحتى إن لم يكن هذا الاستنتاج صحيحاً (وهو صحيح بالفعل)، فإن الإحالة

تؤدى دورها على أكمل وجه، لأنه لا يجب الاهتمام كثيـراً بالمقاربات الواقعية، والاهتمام أكثر بالمقاربات النصية كمـا سبق وان أوضحت. فإذا لم يكونا قد تزامنا واقعياً، فقـد تـم جمعهما نصياً عبر تلك الإحالة. وعبر تلك المقاربات النصية التي تستمر على مدار السياق وتجمع ما بين عناصر العـالم الروائي المختلفة، يبدأ القارئ فـي تلقـى الحكايـات علـى مستويين.

فعلى الرغم من انفصالها فهي تمثل نفسـها، وفـى ذات الوقت هي جزء من العالم الروائي الشـامل والـذي يأخـذ القارئ في تكوينه حكاية وراء حكاية مقاوماً المظهر الشكلي الذي فرضه التفكيك، متجاوزاً لهذا التناقض معتمداً في ذلك " **على التتابع الكيفي الذي يعتمد أساساً على المنطق الجـدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية تجمع بينها** "[١٢].

وينمى النص عبر ثنائية الجزء/ الكل قـدرة المتلقـي علـى التفسير الذاتي، وقد أصبح مشاركا في العمل على نحو ما[١٣].

وما يكاد ينتهي النص حتى يصبح قادراً على استحضار هذا العالم بأكمله، وكذلك يصبح أكثر قدرة على الحكم عليه

من خلال منظوره الخاص. عالم متكامل متماسك، اسـتطاع النص أن يجمعه- عبر نظامه النصي الفريد- وفى حـدود المكان من خلال رموزه الأساسية التكية، القبـو، الوكالـة، السبيل، القرافة، الزاوية. والتي نستشعر بحضورها الكثيف داخل العالم الذهني للشخصيات وليس كمجرد إطار لحركتها المادية فقط.

(٧)

ربما أستطيع الآن وبعد هذا التحليل المطـول للمحتـوى الدلالي للشكل الفني للرواية، أن أدعى بأنه لم يكـن هنـاك شكل يمكن أن يستوعب جموح راوٍ، يطمح الـى أن يحكـى حكاية حارة بأكملها (كما يخبرنا عنـوان نصـه وعلامتـه الأولى) بكل ما تحفل به من شخصيات، كذلك على مدى عدة أجيال متعاقبة كما صورت ذلك خطة الرواية الا هذا الشكل. والذي وفر للحكايات المسرودة الشمول والإحاطة والتنـوع والتركيز مع بساطة آسرة في العرض تكاد لا تصدق.

لقد جاء الشكل ليتناسب تماماً مع المادة الروائية والإطار الفكري للنص. فلم يكـن ممكنـاً- فـي تشـتت الحكايـات وتنافرها- والتي يؤججها جموح الراوي وولعه بالحكي الذي سبق أن أوضحته أن يستوعبها منظور سردي تقليدي يحاول إنشاء العالم الروائي بعلاقته المعقدة وتقديمه جاهزاً للقـارئ مخفياً كل تناقضاته الداخلية من خلال تقنيات روائية تقـوم على منطق التتابع السببي وتواصـل السـرد واسـتمراريته انطلاقاً من حبكة مركزية، فالحديث عن منظور كهذا- هـو بلا شك- أقرب الى الحديث عن رواية أخرى تمامـاً غيـر

التي تحت أيدينا الآن. وان لم أكن مخطئاً فهو أقرب للحديث عن عدة روايات أخرى وليس واحدة فقط. ولا تهـدف هـذه الإشارة الأخيرة الا الى لفت الانتباه الى أي اقتصاد تعبيـري مذهل يتمتع به هذا النص.

وإذا كانت استراتيجية التفكيك قد قدمت للنص أهم سماته الشكلية، فقد حملت استراتيجية التجميع، من خلال عملهـا المفتاح الذي يمكن عن طريقه فك شفرة النص.

وإذا كنا قد لاحظنا أن استراتيجية التفكيك قـد اقتحمـت النص تماماً، وقدمت نفسها بجرأة كحقيقـة مسـيطرة علـى النص والقارئ معاً (بمعنى أنه لا يمكنه تجاهلها). نجـد أن إستراتيجية التجميع قد مالت الى إخفاء حركتها الى حد مـا حفاظاً على المظهر الشكلي الذي اختـاره الـنص كـأبرز علاماته التي تتصدر خطته النصية. وفضلت أن تراهن على حساسية المتلقي في إدراك حقيقة وظيفتها المغـايرة والتـي يستطيع أن يرصدها خلال حركة النص.

فعندما يتعمد النص أن يلفت نظر المتلقي الى أن السـياق يولى بعض الحكايات اهتماماً خاصاً، ويتمثل هذا الاهتمام في ثلاثة مظاهر أساسية، الأول هو وحـدة الموضـوع الـذي

يتصدرها وثانياً الدفع بها بشكل متسلسل والعمل على الاحتفاظ بها مجتمعة بعيداً عن أي ضربات محتملة لاستراتيجية التفكيك المهيمنة، وأخيراً انه ينجح بالفعل الى درجة مدهشة في تثبيت التجميع كحقيقة نصية على سياق مفكك لا يكاد يستقر . فإنه في الواقع يقدم له مفتاح شفرة النص والتي تقوده عبر تلك الحقيقة النصية المغايرة (حقيقة التجميع) الى المحاور الأساسية التي اعتمدها النص كمرجعية خاصة يحدد بها أولوياته وقضاياه، وذلك بعد أن أجهض متعمداً أي مرجعية أخرى تقوم خارجه.

وعبر تلك التجميعات الثلاثة (السياسية- الاجتماعية- الميتافيزيقية) والتي استطاع النص أن يثبتها بشكل متميز على السياق ليعبر عليها صاعداً من مستوى الى مستوى أعلى من الدلالة النصية. يصبح المتلقي أكثر استيعاباً للنص ووعياً بدلالته الكلية من خلال الرحلة التي يقطعها بدءاً من همومه الواقعية المباشرة ووصولاً الى أشد أطروحاته الميتافيزيقية والرمزية.

عالم كالحقيقي.. تقف خلفه صنعة معلنـة، أضـفى عليه النص معنى وقيمة متجاوزه للواقع نفسه، لا يمكن أن يوجد بمثل هذا النضج والجمال والحكمة.

يسكن بعلاماته النص، ينتظر أن تبدأ القراءة، لينشط مفجراً كل ما يحمـ ـله من دلالات.

وعندها... ينفى حضوره كل ما عداه ، ولا يسـتثنى من ذلك الخطاب النقدي نفسه.

الهوامش

١ بدأ هذا الاتجاه على يد الشكليين الروس، فقد رفضوا المـذاهب الرمزية شبه الصوفية التي أثرت على النقد الأدبي السابق عليهم، ويروح عملية علمية، حولوا الانتباه الى الواقع المـادي للـنص الأدبي ذاته . فعلى الفن ان ينفصل نفسه عن التصـوف ويشـغل نفسه بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية بالفعل " " فالعمـل الأدبي ليس مركبه لنقل الأفكار، ولا انعكاس للواقع الاجتمـاعي، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقـة (متعاليـة Transcendental) انـه حقيقة مادية، ويمكن تحليل أداءه مثلما يمكن للمـرء ان يفحـص ماكينة".

(مقدمة في نظرية الأدب ، تأليف Terry Eagleton ، ترجمة احمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١١، سبتمبر ١٩٩١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ١٣).

٢ " الرواية والواقع .. متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية" ، صبري حافظ، مجلة " إبداع " ، العدد العاشر، ١٩٩٢، ص (٤١).

٣ المرجع السابق، ص (٤) .

٤ المرجع السابق، ص (٤١) .

[٥] النظرية الأدبية المعاصرة، تأليف " رامان سلدن "، ترجمة جابر عصفور، الناشر دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

[٦] " دراسات في الرواية العربية " ، تأليف " انجيل بطرس سـمعان "، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧، ص(١٠٨).

[٧] الإشارة هنا الى الحكاية رقم (٧٤) حكايـة السـكران والمجنـون والتي اصبح يضرب بها المثل في الحارة فيقال لمن يسترشد بمن لا يرشد " أنت سكران وهو مجنون فكيف تصلان الى التكية".

[٨] " نحن نقص عليك احسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وان كنت من قبله لمن الغافلين" الآية (٢) سورة يوسف.

[٩] الرواية والواقع، مرجع سبق ذكره، ص (٣٨).

[١٠] يمكن ان نلاحظ ان النص من خلال خطابه – المسـكوت عنـه – يصعد الأمر من مجرد قضية نصية الى قضية معرفية ايضاً.

[١١] يوجه السياق اهتمامه الأساسي الى تحقيق خطة الـنص الموجهـة ، لذلك فهو لا يهتم بكسر منطق الزمن بمفهومه الأفقي الذي يتـدفق من الماضي الى الحاضر في اتجاه المستقبل . ففي الحكايـة رقـم (٥١) يعرض لحكاية "**عبده الأبله** "عندما يعترض موكب الفتـوه " **جعاص الزنانيري** " ويقوم بسبه غير مبال به . ويعتقد الجميـع ان الفتوه سيبطش به ولكنه لا يفعل ، بل يبتسم ويتأبط ذراعه ويمضيان في سلام. يعرض السياق لهذه الحكاية بالرغم انه قد صـور فـي نهاية الحكاية السابقة رقم (٥٠) مصرع "جعاص الزنانيري" فالسياق هنا يؤكد فقط على نصية النص، والذي يعمل وفقاً لمنطق مختلف،

ولا يعبأ حتى ان يعمل في اتجاه معاكس لحركة الـزمن الأفقيـة ، فهي مفهوم واقعي وليس مفهوماً نصياً . وهنا يتدخل القارئ ليـرد هذا الموقف الذي حدث في الحكاية رقم (٥١) الى زمـن حـدوثها المنطقي (والذي يحدث داخل حكاية أخرى) ويختار مكانها النصـي الملائم في بداية الحكاية السابقة (٥٠) قبل ان يلقى الفتوه مصـرعه بالطبع . وبالرغم من بساطة هذه المهمة (العودة الـى الماضـي كأحد التقنيات السردية) الا أننا نلاحظ ان لا الراوي او النص قـد قبل القيام بها.

١٢ الرواية والواقع، مرجع سبق ذكره، ص (٤٠).

١٣ للناقد الأدبي "رولان بارت" تفرقة هامـة مـا بـين نـوعين مـن النصوص. النص "**المنغلق**" على معنى محـدود والـذي تعتبـر الرواية الواقعية نموذجا له، والنص "**الطليعي**" الذي يشجع القارئ على انتاج المعاني . " فالأنا القارئة هي نفسها **كثرة من نصوص آخر**،والنص الطليعي يتيح لهذه الانا اقصى درجة من الحرية في انتاج المعاني عن طريق ايجاد صلة بين المقروء وهذه الكثـرة . واذا كان النص المنغلق لا يسمح للقارئ الا بأن يكون مسـتهلكا لمعنى ثابت،فأن النوع الثاني من النصوص يحول القـارئ الـى منتج. النوع الاول هو ما يسميه بارت نص القراءة Lisible في مقابل النوع الثاني الذي يسميه نص الكتابة Scriptable واذا كان نص القراءة يصنع لكي نقرأه (او نستهلكه) فأن الثاني يصنع لكي نعيد كتابته (او ننتجه) . غير ان نص الكتابة لا يوجـد الا علـى

المستوى النظري فحسب،رغم ان وصف بارت له يـومئ الـى نصوص نزعة الحداثة.